



---

La mémoire collective chez les musiciens

Author(s): Maurice Halbwachs

Source: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 127, No. 3/4 (MARS-AVRIL. 1939), pp. 136-165

Published by: Presses Universitaires de France

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41084481>

Accessed: 06-05-2016 21:30 UTC

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://about.jstor.org/terms>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



*Presses Universitaires de France* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*

---

## La mémoire collective chez les musiciens

---

Le souvenir d'un mot se distingue du souvenir d'un son quelconque, naturel ou musical, en ce qu'au premier correspond toujours un modèle ou un schéma extérieur, fixé soit dans les habitudes phonétiques du groupe (c'est-à-dire sur un support organique), soit sous forme imprimée (c'est-à-dire sur une surface matérielle), alors que la plupart des hommes, lorsqu'ils entendent des sons qui ne sont pas des mots, ne peuvent guère les comparer à des modèles qui seraient purement auditifs, parce que ceux-ci leur manquent.

Certes, lorsque, dans mon cabinet de travail, je lève la tête pour écouter un moment les bruits du dehors et du dedans, je puis dire : ceci, c'est le bruit d'une pelle à charbon dans le corridor, cela, c'est le pas d'un cheval dans la rue, c'est le cri d'un enfant, etc. Mais, on le voit, ce n'est pas autour d'une représentation typique auditive que se groupent d'ordinaire les sons ou les bruits d'une même catégorie : quand je veux reconnaître ces bruits, je songe aux objets ou aux êtres qui, à ma connaissance, en produisent d'analogues, c'est-à-dire que je me reporte à des notions qui ne sont pas essentiellement d'ordre sonore. C'est le son qui fait penser à l'objet, parce qu'on reconnaît l'objet à travers le son ; mais l'objet lui-même (c'est-à-dire le modèle auquel on se reporte) évoquerait rarement tout seul le son. Quand on entend un cliquetis de chaînes, ou bien un bruit de brides froissées, de chevaux au galop, un claquement de fouet, on pense à des prisonniers, à une course de chars. Que ces spectacles nous apparaissent sur l'écran d'un cinématographe, sans qu'un orchestre invisible les accompagne en imitant les sons, nous n'évoquerons pas nous-mêmes les sons, et les figures qui s'agitent dans le silence nous feront beaucoup moins illusion.

Mais il n'en est pas autrement lorsqu'il s'agit de la voix humaine, et que notre attention se porte non plus sur les mots eux-mêmes, mais sur le timbre, sur l'intonation et l'accent. Supposons que dans l'obscurité ou au téléphone nous entendions parler des per-

sonnes que nous connaissons et que nous ne connaissons pas, chacune à son tour. Nous entendons une personne sans la voir, si bien que nous ne pouvons songer qu'à sa voix. Mais à quoi sa voix nous fait-elle penser ? Rarement nous nous reporterons à des modèles auditifs, comme si ce qui nous intéressait surtout était de distinguer ces voix suivant leur qualité et l'action qu'elles peuvent exercer sur les oreilles d'un public : point de vue qui passe peut-être au premier plan aux concours du Conservatoire, point de vue de directeur de théâtre. Nous songerons plutôt, quand nous entendrons des voix connues, aux personnes que nous reconnaissons derrière elles, et, quand nous entendrons des voix inconnues, au caractère et aux sentiments qui s'y révèlent, ou qu'elles paraissent exprimer. Ainsi nous nous reportons à un certain nombre d'idées qui nous sont familières, idées et réflexions accompagnées d'images : figures de nos parents, de nos amis, mais aussi figures qui représentent à nos yeux la douceur, la tendresse, la sécheresse, la méchanceté, l'aigreur, la dissimulation. C'est avec ces notions stables, aussi stables que les notions d'objets, que nous confronterons les voix entendues, pour les reconnaître ou pour nous mettre en mesure de les reconnaître. De là notre étonnement quelquefois, lorsque nous rencontrons une personne qui nous est étrangère et qui parle avec la même voix qu'un de nos parents, qu'un de nos amis, étonnement et même sentiment qu'il y a là quelque chose de comique, comme si notre parent avait mis un masque, ou comme si l'étranger s'était trompé en prenant une voix qui n'était pas à lui. De même lorsque l'intensité de l'émission vocale est en désaccord avec l'apparence physique, qu'elle est forte chez un être fluët, etc.

Venons-en aux sons musicaux. Si, pour les fixer dans notre mémoire et nous les rappeler, nous'en étions réduits à les entendre, le plus grand nombre des notes ou des ensembles de sons musicaux qui frappent nos oreilles nous échapperaient vite. Berlioz a raconté dans ses mémoires qu'une nuit il composa mentalement une symphonie qui lui paraissait admirable. Il allait la noter sur le papier, lorsqu'il réfléchit que, pour la faire exécuter, il lui faudrait perdre beaucoup trop de temps et d'argent en démarches, si bien qu'il décida d'y renoncer et ne nota rien. Le lendemain matin, il ne lui restait aucun souvenir de ce qu'il se représentait et de ce qu'il entendait intérieurement, quelques heures plus tôt, avec une telle

netteté. A plus forte raison en est-il ainsi de ceux qui n'ont appris ni à déchiffrer, ni à exécuter. Qu'ils sortent d'un concert où ils ont entendu une œuvre pour la première fois, il ne reste dans leur mémoire presque rien. Les motifs mélodiques se séparent et leurs notes s'éparpillent comme les perles d'un collier dont le fil est rompu. Certes on peut, même quand on est ignorant de la transcription musicale, reconnaître et se rappeler telle ou telle suite de notes, airs, motifs, mélodies, et même accords, et parties d'une symphonie. Mais alors ou bien il s'agit de ce qu'on a entendu plusieurs fois, et qu'on a appris à reproduire vocalement. Les sons musicaux ne se sont pas fixés dans la mémoire sous forme de souvenirs auditifs, mais nous avons appris à reproduire une suite de mouvements vocaux. Quand nous retrouvons ainsi un air, nous nous reportons à un de ces schèmes actifs et moteurs dont parle M. Bergson qui, bien qu'ils soient fixés dans notre cerveau, restent en dehors de notre conscience. Ou bien il s'agit de suites de sons que nous serions incapables de reproduire nous-mêmes, mais que nous reconnaissons quand les autres les exécutent et rien qu'à ce moment.

Supposons alors que le même air que nous avons entendu précédemment jouer au piano soit exécuté maintenant sur un violon. Où est le modèle auquel nous nous reportons, quand nous le reconnaissons ? Il doit se trouver à la fois dans notre cerveau, et dans l'espace sonore. Dans notre cerveau, sous forme de disposition acquise antérieurement à reproduire ce que nous avons entendu, mais disposition insuffisante et incomplète, parce que nous n'aurions pas pu le reproduire. Mais les sons entendus à présent viennent à la rencontre de ces mouvements de reproduction ébauchés, si bien que ce que nous reconnaissons c'est ce qui, dans ces sons, s'accorde avec les mouvements, c'est-à-dire non pas le timbre, mais essentiellement la différence de hauteur des sons, les intervalles, le rythme, ou en d'autres termes ce qui, de la musique, peut en effet se transcrire et se figurer par des symboles visuels. Certes, nous entendons autre chose. Nous entendons les sons eux-mêmes, les sons du violon, si différents des sons du piano, l'air exécuté sur le violon, si différent de l'air exécuté au piano. Si nous reconnaissons cependant cet air, c'est que, sans lire les notes, les voir telles qu'elles sont inscrites sur la partition, nous nous représentons cependant à notre manière ces symboles qui dictent les mouvements des musiciens et qui sont

les mêmes, qu'ils jouent du piano ou du violon. Ainsi, il n'y aurait pas de reconnaissance, et la mémoire ne retiendrait rien, s'il n'y avait pas de mouvements dans le cerveau, et des notes sur la portée des musiciens.

Nous avons distingué dans ce qui précède deux façons, pour des personnes qui ne savent ni lire la musique, ni jouer d'un instrument, de se rappeler un motif musical. Les uns se le rappellent parce qu'ils peuvent le reproduire en chantant. Les autres se le rappellent parce qu'ils l'ont déjà entendu et en reconnaissent certains passages. Considérons maintenant deux façons encore, mais cette fois pour des musiciens ou pour des personnes qui savent lire la musique, de se rappeler également un motif musical. Les uns se le rappellent parce qu'ils peuvent l'exécuter, et les autres, parce qu'ayant lu d'avance ou lisant maintenant la partition, ils le reconnaîtront lorsqu'ils l'entendront exécuter. Entre ces deux catégories de musiciens dont les uns exécutent, et les autres écoutent tout en se représentant les symboles musicaux et leur suite, il y a le même rapport qu'entre ceux qui chantent un air, et ceux qui le reconnaissent à l'audition, alors que ni les uns ni les autres ne savent lire la musique. La mémoire musicale, dans les groupes de musiciens, est naturellement plus étendue et bien plus sûre que dans les autres. Étudions d'un peu plus près quel en paraît être le mécanisme à qui examine ces groupes du dehors.

Voici, dans une salle de concert, un ensemble d'exécutants qui forment un orchestre. Lorsque chacun d'eux joue sa partie, il a les yeux fixés sur une feuille de papier où sont reproduits des signes. Ces signes représentent des notes, leur hauteur, leur durée, les intervalles qui les séparent. Tout se passe comme si c'était là autant de signaux, placés en cet endroit pour avertir le musicien et lui indiquer ce qu'il doit faire. Ces signes ne sont pas des images de sons, qui reproduiraient les sons eux-mêmes. Entre ces traits et ces points qui frappent la vue, et des sons qui frappent l'oreille, il n'existe aucun rapport naturel. Ces traits et ces points ne représentent pas les sons, puisqu'il n'y a entre les uns et les autres aucune ressemblance, mais ils traduisent dans un langage conventionnel toute une série de commandements auxquels le musicien doit obéir, s'il veut reproduire les notes et leur suite avec les nuances et suivant le rythme qui convient.

Mais que voit en réalité le musicien, lorsqu'il regarde ces pages ? Ici, comme dans le cas de n'importe quelle lecture, suivant que le lecteur est plus ou moins exercé, le nombre des signes qui impressionnent sa rétine diminue ou augmente. Distinguons les signes eux-mêmes et les combinaisons où ils entrent. Ces signes sont en nombre limité, et chacun d'eux est relativement simple. On peut admettre qu'à force de les lire et d'exécuter les ordres qu'ils lui transmettent, le musicien s'en est pleinement assimilé le sens, c'est-à-dire, si l'on veut, qu'ils sont inscrits d'une manière ou de l'autre dans son cerveau : il n'a pas besoin de les voir pour se les rappeler. Les combinaisons qu'on peut former entre ces signes, au contraire, sont en nombre illimité, et quelques-unes d'entre elles sont très compliquées, en sorte qu'il est inconcevable que toutes ces combinaisons se conservent telles quelles, dans l'écorce cérébrale, sous forme de mécanismes qui prépareraient les mouvements nécessaires pour les reproduire.

Aussi bien cela n'est-il pas nécessaire. En fait, ces combinaisons de signes sont inscrites hors du cerveau, sur des feuilles de papier, c'est-à-dire qu'elles se conservent matériellement au dehors. Certes (sauf en des cas tout à fait exceptionnels), le cerveau d'un musicien ne contient pas, ne conserve pas la notation, sous une forme quelconque mais suffisante pour qu'il puisse les reproduire, de tous les morceaux de musique qu'il a déjà joués et qu'il est appelé à exécuter de nouveau. Au moment même où il exécute un morceau qu'il a répété le musicien ne le sait point tout à fait par cœur en général, puisqu'il a besoin de regarder au moins de temps en temps la portée. Remarquons que, s'il ne s'était pas assimilé d'abord les signes simples et élémentaires, et même les combinaisons les plus fréquentes qui comprennent ces signes, il serait, lorsqu'il exécute en lisant la partition, dans la même situation qu'une personne qui lit tout haut et qui doit s'arrêter à chaque instant parce qu'il y a des lettres qu'elle ne reconnaît pas. Alors il ne pourrait jouer dans un orchestre et en public qu'à condition d'avoir appris par cœur ; il n'aurait plus besoin de portée ; mais il lui faudrait bien plus de travail avant chaque exécution, et cela limiterait le nombre des morceaux qu'il serait en mesure d'exécuter. C'est parce que les signes et combinaisons musicales simples subsistent dans le cerveau, qu'il est inutile que s'y conservent aussi les combinaisons

complexes, et qu'il suffit qu'elles le soient sur des feuilles de papier. La partition joue donc ici exactement le rôle de substitut matériel du cerveau.

Qu'on observe l'attitude et les mouvements des musiciens, dans un orchestre. Chacun d'eux n'est qu'une partie d'un ensemble qui comprend les autres musiciens et le chef d'orchestre. En effet ils jouent d'accord et en mesure ; souvent chacun connaît non pas seulement sa partie mais aussi les autres, et la place de la sienne au milieu des autres. Cet ensemble comprend aussi les partitions écrites. Or, ici, comme dans tout organisme, le travail se divise, les fonctions sont exécutées par des organes différents, et l'on peut dire que si les centres moteurs qui conditionnent les mouvements des musiciens sont dans leur cerveau ou dans leurs corps, leurs centres visuels se trouvent en partie au dehors, puisque leurs mouvements sont reliés aux signes qu'ils lisent sur leurs partitions.

Cette description, reconnaissons-le, ne correspond qu'approximativement à la réalité. Quelques-uns des musiciens, en effet, pourraient exécuter par cœur toute leur partie. D'autres, alors même qu'ils suivent des yeux les notes sur la portée, savent par cœur des fragments entiers de la partie qu'ils jouent. Suivant les aptitudes personnelles du musicien, suivant qu'il s'est plus ou moins exercé et qu'il a répété plus ou moins souvent, il pourra se passer plus ou moins de l'appui extérieur que les signes écrits ou imprimés offrent à sa mémoire. Mais, quelle que soit sa virtuosité, il ne retiendra tout de même pas toutes les œuvres qu'il a jouées, de façon à être en mesure de reproduire à volonté, et à n'importe quel moment, l'une quelconque d'entre elles. En tout cas : isolez le musicien, privez-le de tous ces moyens de traduction et de fixation des sons que représente l'écriture musicale : il lui sera bien difficile et presque impossible de fixer dans sa mémoire un si grand nombre de souvenirs.

\*  
\* \*

Les signes musicaux et les modifications cérébrales qui leur répondent diffèrent des sons et des vestiges que les sons laissent dans notre cerveau en ce qu'ils sont artificiels. Ils résultent de conventions, et n'ont de sens que par rapport au groupe qui les a inventés ou adoptés. Un physiologiste qui ignorerait tout de la

musique, qui ne saurait pas qu'il y a des concerts, des orchestres et des musiciens, s'il pouvait pénétrer dans leur cerveau, apercevoir les mouvements qui s'y produisent et les rattacher à leurs causes extérieures, saurait bien que certains d'entre eux résultent de ces phénomènes physiques naturels qu'on appelle les sons. Mais observant le cerveau d'un musicien au moment où il exécute en lisant une partition, à côté des vestiges cérébraux des sons, le physiologiste en distinguerait d'autres qu'il rattacherait à des caractères figuratifs, à des signes imprimés, dont tout ce qu'il pourrait dire c'est qu'on ne les rencontre pas dans la nature.

Il éprouverait peut-être le même étonnement que Robinson lorsqu'explorant son île, sur le sable, non loin de la mer, il aperçoit des traces de pas. Supposons que ces traces aient été laissées par des hommes venus le jour précédent sans qu'il les ait vus, et qui sont repartis. Il y a bien d'autres vestiges encore : traces d'animaux, plumes d'oiseaux, coquilles sur le rivage. Mais les traces de pas humains diffèrent de toutes les autres en ce que celles-ci sont apparues dans l'île par le seul jeu des forces naturelles. L'île, peut-on dire, les a produites toute seule. Mais une île déserte ne produit pas toute seule des traces de pas. Lorsqu'il se penche sur ces traces, Robinson voit donc en réalité quelque chose qui n'est plus son île. Bien qu'ils soient marqués sur le sable, ces pas le transportent ailleurs. Par eux il reprend contact avec le monde des hommes, car ils n'ont de sens que si on les replace dans l'ensemble des traces que laissent, sur les différentes parties du sol, les allées et venues des membres du groupe. Il en est de même de ces marques laissées par les signes dans la substance cérébrale. Elles révèlent l'action qu'exerce sur un cerveau d'homme ce qu'un physiologiste pourrait appeler un système ou une colonie d'autres cerveaux humains.

Ce genre d'action offre ceci de particulier qu'il s'exerce par l'intermédiaire de signes, c'est-à-dire qu'il suppose un accord préalable et un accord continu entre les hommes, sur la signification de ces signes. Ces modifications, bien qu'elles se produisent dans divers cerveaux, n'en constituent pas moins un tout, puisque l'une répond exactement à l'autre. Bien plus, le symbole et en même temps l'instrument de cette unité, de l'unité de ce tout, existe matériellement : ce sont les signes musicaux et les feuilles imprimées de la partition. Tout ce qui se produit dans le cerveau en raison de



cet accord ou de cette unité ne peut être considéré isolément.

Pour quelqu'un qui ignorerait l'existence du groupe dont fait partie le musicien, l'action exercée sur son cerveau par les signes ne saurait être qu'insignifiante, parce qu'il ne l'apprécierait que d'après les propriétés purement sensibles du signe lui-même. Or ces propriétés ne distinguent guère le signe de beaucoup d'autres objets de la vue qui n'exercent sur nous aucune action. Pour rendre à la perception de ce signe toute sa valeur, il faut la replacer dans l'ensemble dont elle fait partie : c'est dire que le souvenir d'une page couverte de notes n'est qu'une partie d'un souvenir plus large, ou d'un ensemble de souvenirs : en même temps qu'on voit en pensée la partition, on entrevoit aussi tout un milieu social, les musiciens, leurs conventions, et l'obligation qui s'impose à nous, pour entrer en rapports avec eux, de nous y plier.

Considérons maintenant, une fois encore, les musiciens qui jouent dans un orchestre. Ils ont tous les yeux fixés sur leurs partitions, et leurs pensées ainsi que leurs gestes s'accordent parce que celles-ci sont autant de copies d'un même modèle. Supposons qu'ils aient tous assez de mémoire pour qu'il leur soit possible de jouer sans regarder ces pages couvertes de signes, ou pour n'y porter qu'un coup d'œil de temps en temps. Les partitions sont là. Mais elles pourraient aussi bien ne pas y être. Si elles n'y étaient pas, rien ne serait changé, puisque leurs pensées s'accordent, et que les partitions n'ont pas d'autre rôle que de symboliser l'accord de leurs pensées. Ne pourra-t-on pas dire alors qu'il n'y a pas lieu d'expliquer la conservation des souvenirs musicaux par les partitions, comme si la mémoire avait besoin de s'appuyer sur un objet matériel qui dure, puisque précisément les partitions cessent de jouer un rôle à partir du moment où le souvenir est acquis ? Lorsque nous disions que les musiciens et leurs partitions forment un ensemble, et qu'il faut envisager tout cet ensemble pour expliquer la conservation des souvenirs, ne nous placions-nous pas au moment où le souvenir n'existe pas encore, mais où il se forme, et l'objet matériel extérieur, la partition, ne va-t-elle pas disparaître à partir du moment où le souvenir existe, et où il dépend de nous et de nous seul de l'évoquer ? Dès lors il faudrait en revenir à la théorie purement physiologique de la mémoire, c'est-à-dire admettre que le cerveau suffit pour rendre compte du rappel et de la reconnaissance de ces souvenirs.

Nous croyons cependant qu'entre un musicien qui joue par cœur et un musicien qui suit les notes sur une portée il n'y a qu'une différence de degré. Remarquons qu'avant qu'il joue par cœur, il a bien fallu que le premier lise et relise sa partie. Que la dernière lecture se place au moment de l'exécution, ou quelques heures avant, ou quelques jours, ou même à un plus long intervalle, le temps qui s'écoule entre ceci et cela ne change pas la nature de l'action que le système de signes exerce sur celui qui le traduit. Il n'y a pas de sensation qui ne demande un certain temps pour que nous en prenions conscience, parce qu'il n'y a jamais contact immédiat entre la conscience et l'objet. Le plus souvent la sensation n'est formée et n'existe qu'au moment où son objet n'est plus là : dira-t-on cependant que l'objet n'est pas cause de la sensation ? Nous avons dit ailleurs qu'il y a lieu de distinguer la mémoire active, qui consiste à nous rappeler ou à reconnaître un objet dont nous avons cessé de subir l'action, et la résonnance, ou l'action retardée et continuée qu'un objet exerce encore sur notre esprit, bien qu'un intervalle de temps plus ou moins long nous sépare du moment où nous l'avons perçu. Ainsi, l'objet peut n'être plus là. Mais si l'action qu'il exerce dure encore, le système que forment la représentation et l'objet n'en est pas moins un circuit continu, fermé par l'objet, si éloigné dans le temps qu'il puisse être. Ici, l'objet est un ensemble de signes. L'action qu'il exerce, ce sont les commandements qu'il transmet au sujet. Le musicien ne lit plus la partition. Il se comporte cependant comme s'il la lisait. Ce n'est pas que les signes aient passé de la partition dans son esprit, en tant qu'images visuelles. Car il ne les voit plus. Dira-t-on que les mouvements qu'il accomplit se sont liés, qu'un mécanisme s'est monté dans son cerveau, si bien que chacun d'eux détermine automatiquement celui qui le suit ? Sans doute. Mais ce qu'il faut précisément expliquer, c'est que ce mécanisme se soit monté. Il faut bien le rattacher à sa cause, qui lui est extérieure, c'est-à-dire au système de signes fixé par le groupe sur le papier.

Voici un tableau de cire sur lequel on a gravé une suite de lettres et de mots. Il reproduit en creux ce que les caractères présentaient en relief. Écartons maintenant les caractères. L'empreinte demeure, et l'on pourrait se figurer que les traces laissées par les caractères sont liées l'une à l'autre, et que chaque mot s'explique

par celui qui le précède. Mais nous savons bien qu'il n'en est rien, que l'empreinte en creux s'explique par la composition en relief, et que l'action de celle-ci subsiste, et ne change pas de nature, alors même que les caractères en relief ne sont plus appliqués sur leur empreinte. De même lorsqu'un homme s'est trouvé au sein d'un groupe, qu'il y a appris à prononcer certains mots dans un certain ordre, il peut bien sortir du groupe et s'en éloigner. Tant qu'il use encore de ce langage, on peut dire que l'action du groupe s'exerce toujours sur lui. Le contact n'est pas plus interrompu entre lui et cette société qu'entre un tableau et les mains ou la pensée du peintre qui l'a composé autrefois. Il ne l'est pas davantage entre un musicien et une page de musique qu'il a lue ou relue plusieurs fois, alors même qu'il paraît s'en passer maintenant. En réalité, loin de s'en passer, il ne peut jouer que parce que la page de musique est là, invisible, mais d'autant plus active, de même qu'on n'est jamais mieux obéi que quand on n'a pas besoin de répéter chaque fois les mêmes ordres.

Nous pouvons dire maintenant où se trouve le modèle qui nous permet de reconnaître les pièces musicales dont nous nous souvenons. Nous avons insisté sur cet exemple parce que les souvenirs musicaux sont infiniment divers, et qu'on croit bien être ici, comme disent les psychologues, dans le domaine de la qualité pure. Chaque thème, chaque phrase, chaque partie d'une sonate ou d'une symphonie est unique en son genre. En l'absence de tout système de notation, une mémoire qui voudrait retenir tout ce qu'un musicien doit jouer dans une série de concerts devrait, semble-t-il, aligner les impressions de chaque instant les unes à la suite des autres. Quelle complication infinie faudrait-il attribuer au cerveau pour qu'il puisse enregistrer et conserver séparément tant de représentations et tant d'images ?

Mais, nous dit M. Bergson, ce n'est pas nécessaire. Il suffit que nous nous reportions à un modèle schématique, où chaque morceau entendu se trouve remplacé par une série de signes. Nous ne sommes plus obligés de retenir séparément tous les sons successifs dont chacun, nous l'avons dit, est unique en son genre, mais un petit nombre de notes, autant qu'il y a de signes musicaux. Évidemment, il faut encore retenir les modes divers de combinaison de ces sons, et il y en a beaucoup, tous différents, autant qu'il y a de morceaux

distincts. Mais ces combinaisons complexes se décomposent en combinaisons plus simples, les combinaisons simples sont plus nombreuses sans doute que les notes, néanmoins, elles se reproduisent souvent dans un même morceau, ou d'un morceau à l'autre. Un musicien exercé, et qui a joué un grand nombre de pièces différentes, sera comme quelqu'un qui a beaucoup lu. Les mots aussi sont plus nombreux que les lettres, et les combinaisons de mots sont plus nombreuses que les mots eux-mêmes. Ce qui est nouveau, à chaque page, ce ne sont pas les mots, ni même les membres de phrase : tout cela, on le retiendrait assez vite. Ce qu'il faut retenir maintenant ou comprendre, ce sur quoi l'attention doit se porter, c'est la combinaison des motifs élémentaires, des assemblages de notes ou de mots déjà connus. Ainsi se trouve réduite et simplifiée la tâche de la mémoire. On comprend ainsi qu'on puisse apprendre par cœur des morceaux entiers, un grand nombre de morceaux, et reconnaître, en l'entendant, toute la suite de notes qu'ils déroulent : il suffit qu'on ait présent à l'esprit, d'une manière ou de l'autre, un modèle qui représente schématiquement comment des termes connus entrent dans un nouveau mode de combinaison. Il suffit de se représenter un assemblage de signes.

Mais ces signes, d'où viennent-ils ? Ce modèle schématique, comment prend-il naissance ? Plaçons-nous au point de vue de M. Bergson, qui considère un individu isolé. Cet homme entend plusieurs fois un même morceau de musique. A chaque audition correspond une suite d'impressions originales qui ne se confond avec aucune autre. Mais à chaque audition il se produit dans son système cérébro-spinal une suite de réactions motrices, toujours de même sens, qui se renforcent d'une audition à l'autre. Ces réactions finissent par dessiner un schème moteur. C'est ce schème qui constitue le modèle fixe auquel nous comparons ensuite le morceau entendu, et qui nous permet de le reconnaître, et même de le reproduire. Sur ce point, M. Bergson accepte la théorie physiologique de la mémoire, qui explique par le cerveau individuel, et par lui seul, ce genre de rappels et de reconnaissance.

Certes des hommes qui ont l'oreille également juste ne réagiront pas cependant de la même manière à l'audition, répétée aussi souvent qu'on voudra, d'un même morceau, suivant qu'ils savent ou ne savent pas déchiffrer les caractères musicaux. Mais il n'y a des

uns aux autres qu'une différence de degré. Un musicien qui a déchiffré un morceau avant de l'entendre l'a décomposé. Son attention s'est portée d'abord sur les éléments, représentés par les notes, et il a isolé d'abord l'une de l'autre les réactions motrices qui correspondent à chacune d'elles. La répétition plus fréquente des mêmes mouvements leur a donné plus de relief. Il s'est exercé ensuite à combiner ces mouvements, suivant les combinaisons de notes qu'il entendait et qu'il lisait. C'est pourquoi il en a une idée claire : il sait tout ce qu'elles contiennent. Quoi d'étonnant qu'il puisse maintenant figurer cet assemblage de mouvements à l'aide de signes ? Un homme qui n'a point porté d'abord son attention sur les réactions élémentaires que déterminent en lui les sons isolés, ou les combinaisons simples de sons, aura beaucoup plus de mal à distinguer les mouvements qu'il accomplit lorsqu'il entend un morceau de musique. Ces mouvements seront plus confus et moins précis. Ils demeureront le plus souvent à l'état d'ébauches motrices. Mais ils ne différeront pas essentiellement de ce qu'ils seraient chez un musicien. Ce qui le prouve, c'est que des personnes qui n'ont pas appris la musique réussissent cependant à se rappeler certains motifs, soit qu'ils les aient entendus plus souvent, soit que, pour une raison ou l'autre, ils les aient remarqués plus que les motifs voisins.

Les signes musicaux, d'après M. Bergson, ne joueraient donc pas un rôle indispensable. Bien au contraire, les signes musicaux ne pourraient exister que du jour où nous distinguerons les notes élémentaires. Mais ce qui serait donné, ce serait des ensembles de sons fondus l'un dans l'autre, c'est-à-dire un tout continu. Il faudra donc que nous le décomposions d'abord, c'est-à-dire qu'à chaque son ou assemblage élémentaire de sons notre système nerveux réponde par une réaction distincte. Alors nous pourrions représenter ces mouvements séparés par autant de signes. Ce sont donc les mouvements du cerveau qui se transformeraient en signes, et non les signes qui donneraient naissance aux mouvements du cerveau. Il est d'ailleurs naturel qu'on puisse remonter des notes aux mouvements, puisque les notes ne sont que la traduction de ces mouvements ; mais les mouvements viendraient d'abord, comme le texte avant la traduction.

Il y a cependant un fait dont cette explication ne tient pas compte, sans doute parce qu'il n'apparaît pas en pleine lumière,

lorsqu'on suppose que l'homme est isolé. Ce fait, c'est que ces signes résultent d'une convention entre plusieurs hommes. Le langage musical est un langage comme les autres, c'est-à-dire qu'il suppose un accord préalable entre ceux qui le parlent. Or, pour apprendre un langage quelconque, il faut se soumettre à un dressage difficile, qui substitue à nos réactions naturelles et instinctives une série de mécanismes dont nous trouvons le modèle tout fait hors de nous, dans la société.

Dans le cas du langage musical, on pourrait croire qu'il en est autrement. Il y a en effet une science des sons qui repose sur des données naturelles, physiques et physiologiques. Admettons que le système cérébral et nerveux de l'homme soit un appareil de résonnance, capable naturellement d'enregistrer et de reproduire les sons. Le langage musical se bornerait à fixer sous forme de signes les mouvements de ces appareils placés dans un milieu sonore. La convention que nous indiquons serait donc fondée dans la nature, et elle existerait virtuellement tout entière dès qu'un seul de ces appareils serait donné. Mais, lorsqu'on raisonne ainsi, l'on oublie que les hommes, et même les enfants, avant d'apprendre la musique, ont entendu déjà beaucoup d'airs, de chants, de mélodies, que leur oreille et leur voix ont contracté déjà bien des habitudes. En d'autres termes, ces appareils ont fonctionné déjà depuis longtemps, et, entre leurs mouvements, il n'y a pas qu'une simple différence de degré, comme si les uns étaient plus sonores que les autres, ou comme si les mêmes notes y étaient plus distinctes. Mais les notes sont différentes, ou plutôt elles sont combinées différemment. La difficulté consiste précisément à faire en sorte qu'ils deviennent ou redeviennent des appareils identiques, dont les pièces se meuvent de la même manière, et il faut bien alors partir d'un modèle qui ne se confond avec aucun d'entre eux.

\*  
\* \*

Il n'y a pas que la musique des musiciens. L'enfant est bercé de bonne heure par les chansons de sa nourrice. Il répète plus tard les refrains que ses parents fredonnent auprès de lui. Il y a des chansons de jeu, comme il y a des chants de travail. Dans les rues des grandes villes les chants populaires courent de lèvres en lèvres,

reproduits autrefois par l'orgue de Barbarie, aujourd'hui par les gramophones. Les mélopées des marchands ambulants, les airs qui accompagnent les danses remplissent l'air de sons et d'accords. Il n'est pas nécessaire que les hommes aient appris la musique pour qu'ils gardent le souvenir d'une quantité d'airs et de chants. En sont-ils plus musiciens pour cela ? Pourtant, s'il n'y avait qu'une différence de degré entre l'homme qui reconnaît un air parce qu'il l'a souvent entendu et le musicien qui le reconnaît parce qu'il l'a lu autrefois ou le lit actuellement sur une portée, on pourrait croire qu'il suffit d'avoir la mémoire remplie d'airs et de chants pour apprendre très facilement la musique, et, au prix d'un faible effort supplémentaire, pour voir s'étaler en notes écrites les sons répétés ou entendus. Pourtant il n'en est rien. Quelqu'un qui aura entendu beaucoup d'airs devra faire toute son éducation musicale pour se mettre en mesure de les déchiffrer. Il n'y consacrera pas moins de temps et n'y dépensera pas moins de peine que toute autre personne qui n'aurait entendu et retenu qu'un très petit nombre d'airs. Bien plus. Il est possible que celui-là ait plus de peine que celui-ci à s'assimiler le langage musical, parce que ses habitudes vocales anciennes n'ont pas encore disparu. En d'autres termes, il y a deux façons d'apprendre à retenir les sons, l'une populaire, l'autre savante, et il n'y a entre l'une et l'autre aucun rapport.

Comment nous rappelons-nous un air quand nous ne sommes pas musiciens ? Envisageons le cas le plus simple et sans doute le plus fréquent. Lorsqu'on entend un chant qui accompagne des paroles, on y distingue autant de parties qu'il y a de paroles ou de membres de phrase. C'est que les sons paraissent attachés aux mots, qui sont des objets discontinus. Les mots jouent ici le rôle actif. En effet il arrive souvent qu'on peut reproduire un air sans songer aux paroles qui l'accompagnaient. L'air n'évoque pas les paroles. En revanche il est difficile de répéter les paroles d'un chant qu'on connaît bien sans le chanter intérieurement. Il est probable d'ailleurs que, dans le premier cas, quand nous reproduisons un air que nous avons autrefois chanté avec les paroles, les paroles sont là, et leur action s'exerce, bien que nous ne les prononcions pas : chaque groupe de sons correspondant à un mot forme un tout distinct, et l'air est scandé comme une phrase. Mais les mots eux-mêmes et les phrases résultent de conventions sociales qui en fixent

le sens et le rôle. Le modèle d'après lequel nous décomposons est toujours hors de nous.

Nous nous rappelons d'autre part des airs qui ne sont pas des chants, ou des chants dont nous n'avons jamais entendu les paroles. Cette fois, l'air et le chant ont été décomposés suivant des divisions marquées par le rythme. Si quelqu'un frappe du doigt la table de façon à reproduire le rythme d'un air que nous connaissons, on peut trouver étrange que cela suffise quelquefois pour nous le rappeler. Ce ne l'est pas plus, au fond, que le rappel d'un chant au moyen des paroles qui l'ont accompagné. Les coups séparés par des intervalles plus ou moins longs, rapprochés et précipités, isolés ou redoublés, produisent des sons identiques. Cependant ils évoquent une suite de sons de hauteur et d'intensité différente. Mais il en est de même des paroles, qui, elles non plus, n'ont aucune ressemblance avec les airs qu'elles accompagnent. On cessera de s'étonner si l'on observe que le rythme, de même que les paroles, nous rappelle non les sons mais la manière dont nous avons décomposé leur succession. Dans les mots eux-mêmes, c'est peut-être le rythme qui joue à cet égard le principal rôle. Quand nous chantons de mémoire, ne retrouvons-nous pas souvent les paroles parce que nous nous rappelons le rythme ? Nous scandons les vers, nous groupons les syllabes deux à deux, et, lorsque nous voulons précipiter le chant ou le ralentir, nous changeons de rythme.

Si c'est le rythme en définitive qui joue ici le rôle principal, toute la question revient à savoir ce qu'est le rythme. N'existe-t-il pas dans la nature ? Ne conçoit-on pas qu'un homme isolé puisse découvrir tout seul dans l'espace sonore ces divisions rythmiques ? Si quelque phénomène naturel lui suggérait le rythme il n'aurait pas besoin de le recevoir des autres hommes. Mais les bruits qui nous parviennent de la nature et d'elle seule ne se succèdent pas suivant une mesure ou une cadence quelconque. Le rythme est un produit de la vie en société. L'individu tout seul ne saurait l'inventer. Les chants de travail, par exemple, résultent bien du retour régulier des mêmes gestes, mais chez des travailleurs associés : d'ailleurs ils ne rendraient pas le service qu'on en attend si les gestes eux-mêmes étaient rythmés sans eux. Le chant offre un modèle aux travailleurs groupés, et le rythme descend du chant dans leurs gestes. Il suppose donc un accord collectif préalable. Nos langues sont rythmées.



C'est ce qui nous permet de distinguer les parties de la phrase et les mots qui, sans cela, se fondraient l'un dans l'autre et ne nous présenteraient qu'une surface continue et confuse sur laquelle notre attention n'aurait aucune prise. Nous sommes de bonne heure familiarisés avec la mesure. Mais c'est la société, et non la nature matérielle qui nous y a pliés.

Cette société, il est vrai, comprend surtout des hommes qui ne savent pas la musique. Entre les chants ou les airs qu'ils entendent et qu'ils répètent, et les sonates ou symphonies jouées par de bons orchestres, il y a sans doute autant de différence qu'entre le rythme des profanes et la mesure des musiciens. Supposons qu'une personne sans éducation musicale assiste à l'exécution d'une œuvre difficile. Elle n'en retiendra rien, ou bien elle s'en rappellera les airs qui paraissent faits pour être chantés, c'est-à-dire qui se rapprochent le plus de ceux qu'elle connaît. C'est ainsi que nous détachons d'une symphonie, d'un drame lyrique, simplement une mélodie, un air de marche, un air de danse, qui pourraient en effet en être détachés, et qui entreraient tout naturellement dans le cadre des chants que le public comprend, retient et adopte sans grande peine.

Pourquoi retenons-nous cette suite de sons seulement, et non les autres ? C'est que nous en saisissons tout de suite le rythme. Non point seulement parce qu'il est simple : mais notre oreille y retrouve des mouvements, une allure, un balancement qu'elle connaît déjà et qui lui est presque familier. Une œuvre prend quelquefois les hommes par ce qu'il y a en elle de plus banal et de plus gros, ou plutôt par ce qui n'était point tel au moment où l'artiste l'a composée, et qui l'est devenu, parce que le public s'en est emparé. Du jour où la chevauchée des Walkyries a passé dans le programme des musiques militaires, ou qu'on a chanté *L'Éveil du printemps* avec les mêmes inflexions et dans le même esprit que n'importe quelle chanson sentimentale, ce n'est pas la faute de Wagner si les auditeurs cultivés n'ont plus été capables qu'au prix d'un effort de n'envisager ces parties que du point de vue de l'ensemble et de les y replacer. Wagner lui-même rappelait qu'au temps de l'opéra italien on venait au concert surtout pour entendre quelques morceaux de bravoure, faits pour mettre en valeur les ressources vocales d'un ténor ou d'une prima donna. Le reste du temps, la musique n'était qu'une sorte de fioriture. On causait,

on ne l'écoutait même pas. Wagner a voulu au contraire que le chant fût corps avec le développement musical dans son ensemble, et que la voix humaine ne fût qu'un instrument parmi les autres. Il n'a pas pu empêcher le gros public de retenir surtout de son œuvre les fragments qui paraissaient écrits pour être chantés.

Au début d'un concert, lorsque le silence s'est fait, dès les premières mesures se trouve délimité un espace dans lequel non seulement aucun bruit, mais même aucun souvenir des bruits du dehors ne pénètre plus. Musiciens et auditeurs oublient les chants et les airs qui flottent d'ordinaire dans la mémoire des hommes. Pour comprendre la musique que l'on entend, il n'est plus question de se reporter à ces modèles conventionnels que la société au sens large porte toujours avec elle et ne cesse pas de nous présenter. Mais la société des musiciens déroule devant nous une sorte de ruban invisible où sont marquées des divisions abstraites sans rapport avec les rythmes traditionnels et familiers. Examinons ce rythme particulier qui n'est plus celui du langage et qui n'en dérive pas.

Le rôle de ces divisions ne saurait être de faire reparaitre dans la mémoire du musicien, ou de la personne qui l'écoute et qui connaît la musique, la suite des notes elles-mêmes. Comment cela serait-il possible ? Les mesures représentent seulement des intervalles de temps identiques. Ce sont des cadres vides. Il faut que la suite des sons soit donnée, et elle l'est, soit sur la portée où les notes sont inscrites, soit dans l'air à travers lequel elles parviennent au public des musiciens. Mais il faut aussi que nous sachions reproduire ces sons ou les entendre suivant la mesure. Il ne suffit point pour cela de suivre des yeux le bâton du chef d'orchestre, ou d'imprimer à quelque partie de son corps un mouvement rythmique. Il faut s'être exercé au préalable à faire entrer dans une mesure les combinaisons de notes les plus fréquentes, ou à décomposer chaque suite de notes et à y retrouver les divisions de la mesure, suivant qu'on exécute ou qu'on entend. Mais ni l'une, ni l'autre de ces opérations n'est naturelle, parce que ce rythme lui-même et cette mesure ne le sont pas. Le rythme des musiciens en effet n'a rien de commun avec les autres rythmes. Ceux-ci correspondent à des actes qui ne sont pas essentiellement musicaux : comme la marche, la danse, et même la parole qui a pour objet principal de communiquer des pensées et non de reproduire des sons. Le rythme musical

suppose, au contraire, un espace qui n'est que sonore, et une société d'hommes qui ne s'intéresse qu'aux sons.

Dans un espace purement sonore, des hommes chez qui le sens de l'ouïe serait très affiné distingueraient dans les sons beaucoup de nuances, entre les divers sons beaucoup de rapports qui nous échappent. Comme une des qualités essentielles du son, du point de vue musical, est sa durée, et aussi la durée de l'intervalle qui le sépare d'un autre, ils seraient sensibles à des différences de temps que nous ne remarquons pas. Supposons que des êtres ainsi doués, et qui s'intéressent tous principalement aux sons, se rapprochent, et s'associent en vue de composer, d'exécuter et d'entendre des œuvres musicales. Pour être admis dans cette société, il faudra être capable d'appliquer des instruments de mesure d'une sensibilité extrême à toutes les combinaisons de sons qui peuvent se rencontrer, soit quant à leur hauteur, leur timbre, leur intensité, soit quant à la vitesse de leur succession et à leur durée. Le rythme et la mesure seront soumis, dans un tel milieu, à des règles beaucoup plus strictes que dans toutes les sociétés où les sensations musicales restent étroitement associées aux autres. Il n'y a pas lieu d'ailleurs d'objecter que cette différence entre le rythme populaire et le rythme des musiciens n'est donc que de degré, et non de nature, puisque ici et là on mesure des temps et des intervalles. Là où la mesure passe au premier plan, peut-il y avoir d'autre différence que quant au degré de précision qu'elle comporte et qu'on lui impose ? C'est pourquoi des rythmes dont on s'accommode, quand il s'agit de la parole et des mouvements, ne suffisent pas au musicien. Lui va chercher le rythme non pas hors des phénomènes sonores, mais dans la matière musicale elle-même, c'est-à-dire dans les sons tels qu'ils ne sont perçus que par les musiciens. Convention féconde et légitime sans doute, qui ne tend qu'à serrer de plus près la nature, puisque les lois des sons telles qu'ils les formulent ont un fondement physique, mais convention originale, puisqu'elle ne se guide pas seulement sur les données naturelles telles qu'elles sont perçues par les hommes qui ne font point partie de la société des musiciens.

Bien que la musique soit ainsi toute pénétrée de conventions, elle s'inspire souvent, il est vrai, de la nature. Le bruissement du vent dans les feuilles, le murmure de l'eau, le grondement du tonnerre, le bruit que fait une armée en marche ou une foule en rumeur,

les accents que peut prendre la voix humaine, les chants populaires et exotiques, tous les ébranlements sonores produits par les choses et par les hommes ont passé dans les compositions musicales. Mais ce que la musique emprunte ainsi aux milieux naturels et humains, elle le transforme suivant ses lois. On pourrait croire que, si l'art imite ainsi la nature, c'est pour lui emprunter une partie de ses effets. N'est-il pas vrai que certaines œuvres se construisent sur des thèmes qui ne sont pas eux-mêmes musicaux, comme si l'on voulait renforcer l'intérêt de la musique par l'attrait du drame ? Les titres de telles compositions laissent supposer que l'auteur a voulu éveiller chez ses auditeurs des émotions d'ordre poétique, évoquer dans leur imagination des figures et des spectacles. Mais cela tient peut-être à ce que la société des musiciens ne réussit pas quelquefois à s'isoler de la société en général, et à ce qu'elle n'y tient pas toujours. Quelques musiciens sont plus exclusifs, et c'est chez eux qu'il faut chercher le sentiment de ce qu'on pourrait appeler la musique pure.

Plaçons-nous donc dans l'hypothèse où le musicien ne sort pas du cercle des musiciens. Que se passe-t-il, lorsqu'il introduit un motif emprunté à la nature ou à la société dans une sonate ou une symphonie ? D'abord, si ce motif l'a retenu là où il l'a rencontré, c'est pour ses qualités proprement musicales. Tandis qu'un profane est frappé par un passage, dans une sonate, parce qu'il pourrait être chanté, un musicien fixera son attention sur un chant, dans une fête villageoise, parce qu'il pourrait être noté, et figurer comme thème dans une sonate ou dans une composition orchestrée. Le profane détache la mélodie de la sonate. Inversement, le musicien détache le chant des autres chants, ou dans le chant il détache l'air des paroles, et même certaines mesures de l'air tout entier. Ainsi détaché, dépouillé, appauvri d'une partie de sa substance, l'air va être maintenant transporté dans la société des musiciens, et se présentera bientôt sous un nouvel aspect. Associé à d'autres suites de sons, fondu peut-être dans un ensemble, sa valeur, la valeur de ses parties sera déterminée par ses rapports avec ces éléments musicaux qui lui étaient jusqu'ici étrangers. S'il joue le rôle de thème, on le développera, mais suivant des règles purement musicales, c'est-à-dire qu'on tirera de lui-même ce qui y était sans doute contenu, mais qu'un musicien seul y pouvait découvrir. S'il joue le rôle de motif, il donnera une couleur originale à toutes les parties

de la pièce où il reparaitra, et lui-même, à chaque fois, sera transformé, mais tout autrement que, par exemple, si c'était le refrain d'une chanson qui prend un sens différent, suivant les paroles du couplet qui vient d'être chanté. L'âme musicale ainsi extraite de ce corps, il n'est pas nécessaire qu'elle en garde l'empreinte, qu'elle le rappelle et y fasse penser.

\* \* \*

Parce que la musique dégage ainsi les sons de toutes les autres données sensibles, nous nous figurons quelquefois qu'elle nous détache du monde extérieur. Certes, les sons ont bien une réalité matérielle. Ce sont des phénomènes physiques. Mais tenons-nous en aux sensations auditives, car le musicien ne va guère au delà. Si la musique vient du dehors, rien ne nous oblige à en tenir compte. Car elle offre ceci de particulier que tandis que les couleurs, les formes et les autres qualités de la matière sont attachées à des objets, les sons musicaux ne se trouvent en rapport qu'avec d'autres sons. Comme rien de ce qui est donné dans la nature ne ressemble aux œuvres des musiciens, nous imaginons volontiers qu'elles échappent aux lois du monde extérieur, et qu'elles sont ce qu'elles sont en vertu du pouvoir de l'esprit. Le monde où la musique nous transporterait serait alors le monde intérieur.

Mais regardons-y d'un peu près. Une combinaison ou une suite de sons musicaux ne nous paraît détachée de tout objet que parce qu'elle est elle-même un objet. Cet objet n'existe, il est vrai, que pour le groupe des musiciens. Mais qu'est-ce qui nous garantit jamais l'existence d'un fait, d'un être, d'une qualité, si ce n'est l'accord qui s'établit à son sujet entre les membres d'une société, c'est-à-dire entre les hommes qui s'y intéressent ? Ce n'est pas un individu qui tire de lui et de lui seul un thème nouveau, une combinaison de sons que son esprit a créée de rien. Mais il le découvre dans le monde des sons, que la société des musiciens est seule à même d'explorer ; c'est parce qu'il accepte ses conventions, c'est même parce qu'il s'en est pénétré plus que ses autres membres, qu'il y parvient. Le langage musical n'est pas un instrument inventé après coup en vue de fixer et de communiquer aux musiciens ce que tel d'entre eux a imaginé spontanément. Au contraire, c'est ce langage qui a créé la musique. Sans lui il n'y aurait pas de société

de musiciens, il n'y aurait pas même de musiciens, de même que sans lois il n'y aurait pas de cité, il n'y aurait pas de citoyens. Loin de nous isoler dans la contemplation de nos états internes la musique nous fait sortir de nous. Elle nous replace dans une société bien plus exclusive, exigeante et disciplinée que tous les autres groupes qui nous comprennent. Mais cela est naturel, car il s'agit de données précises, qui ne comportent aucun flottement, et qui doivent être reproduites ou appréhendées avec la plus entière exactitude.

Schopenhauer, critiquant la définition que Leibniz a donnée de la musique : « *exercitium arithmetice occultum nescientis se numerare animi* », littéralement : « une opération d'arithmétique occulte faite par un esprit qui ignore qu'il compte », reconnaît qu'elle est exacte ; mais il ajoute : ce n'est cependant que l'écorce, le vêtement, l'extérieur de l'art des sons<sup>1</sup>. On pourrait de même nous objecter que nous décrivons exactement la mémoire du musicien, quant à ce qui est de la technique, mais qu'il y a lieu de distinguer entre le souvenir des mouvements ou des signes, même entre le souvenir des sons en tant qu'ils peuvent être produits par ces mouvements ou représentés par ces signes, d'une part, et l'impression déterminée en nous par les sons, soit que nous les produisons, soit que nous les entendons, d'autre part. Tout ce que nous avons dit s'appliquerait au premier de ces deux aspects seulement, et on peut admettre qu'en tout ce qui suppose essentiellement la connaissance et la pratique des règles de la musique, notre mémoire dépend en effet de la société des musiciens. Mais le sentiment musical, et même les sentiments qu'éveille en nous la musique, sont tout autre chose : or, s'ils ne tiennent pas toute la place dans le souvenir d'une audition ou d'une exécution, il arrive qu'ils passent au premier plan : en tout cas, on ne peut les négliger, sous peine de réduire le musicien, qu'il joue ou qu'il écoute, à une activité purement automatique.

Lorsqu'un musicien reprend sa place dans un orchestre, et retrouve devant lui une partition qu'il a souvent déchiffrée, on peut dire que rien n'est changé, et que les mêmes notes seront reproduites, dans le même ordre et avec la même vitesse : ajoutons que son jeu sera, à bien peu de chose près, le même, et que les plaques de phonographe qui ont enregistré la première et la dernière exécution

1. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig, Reclam, p. 338.

ne pourraient pas facilement se distinguer. Dira-t-on que nous avons là le type même du souvenir musical ? Mais il comprend et ne comprend que ce qui, dans la mémoire, se ramène à un mécanisme matériel, ce qui peut être fixé sur du papier ou dans la substance nerveuse. Tout cela se conserve comme une empreinte ou un dessin, comme tout ce qui est matériel et inerte. Mais la mémoire ne retient-elle rien d'autre ?

Soit qu'on déchiffre, soit qu'on exécute, il ne suffit pas de comprendre les signes : un artiste les interprète à sa manière, en s'inspirant de ses dispositions affectives du moment, ou de tout le temps. Il a son tempérament propre, si bien que dans ses impressions, même purement musicales, comme dans son jeu, il entre une part d'originalité, et il s'en rend compte : comment n'évoquerait-il pas, à l'occasion de telle œuvre ou de tel passage, les dispositions particulières dans lesquelles il l'a entendue ou jouée, et la nuance qui devait distinguer ses sensations musicales de celles de tous les autres ? N'est-ce pas en s'isolant des musiciens, en oubliant qu'il fait partie de leur groupe et qu'il obéit à leurs conventions, qu'il retrouvera le souvenir des instants où il a pris contact, au plus profond de lui-même, avec un monde que la musique venait de lui rendre accessible ?

Rien ne prouve cependant que la sensibilité musicale, dans ses nuances apparemment les plus personnelles, nous isole des autres et nous enferme en nous. La société des musiciens, si elle repose sur des règles, comprend des hommes. C'est une société d'artistes ; elle s'intéresse aussi bien, peut-être davantage, aux dons musicaux de ses membres qu'à la technique de son art. Elle sait bien que les règles ne tiennent pas lieu de génie. En même temps que les œuvres, elles se rappelle ceux qui les ont enrichies d'accents et modalités nouvelles, et en ont épaissi la substance musicale, soit qu'ils aient retrouvé en eux l'inspiration de l'auteur, soit qu'ils soient entrés plus avant dans sa signification. Les musiciens s'observent l'un l'autre, se comparent, s'accordent sur certaines hiérarchies, sur des admirations et des enthousiasmes : il y a des dieux de la musique, des saints, des grands prêtres.

La mémoire des musiciens est donc remplie de données humaines, mais de toutes celles qui sont en rapport avec les données musicales. Ne nous figurons pas en effet que, pour s'élever ou s'approfondir,

le sentiment musical doit s'écarter de la technique, et s'isoler de tout ce qui se passe dans la société des musiciens. Si l'on remarque et reconnaît, si l'on apprécie et admire le tempérament ou le talent d'un musicien, c'est que dans sa sensibilité et son jeu on retrouve un des modèles toujours présents à la pensée de ceux qui s'intéressent aux sons, et qui réalise le mieux, incarne le plus sensiblement les tendances du groupe. Il est soulevé plus haut que les autres par le génie musical, mais c'est comme s'il s'était emparé d'un démon invisible, dont l'esprit emplit tous les musiciens, mais qui ne se laisse saisir et dompter que par un petit nombre. Où le trouver, si ce n'est au cœur du groupe ? A présent, tous le peuvent voir, et le reconnaître, et se reconnaître en lui.

Beethoven, atteint de surdité, produit cependant ses plus belles œuvres. Suffit-il de dire que, vivant désormais sur ses souvenirs musicaux, il était enfermé dans un univers intérieur ? Isolé, il ne l'était cependant qu'en apparence. Les symboles de la musique lui conservaient, dans leur pureté, les sons et les assemblages de sons. Mais il ne les avait pas inventés. C'était le langage du groupe. Il était, en réalité, plus engagé que jamais, et que tous les autres, dans la société des musiciens. Il n'était jamais seul. Et c'est ce monde plein d'objets, plus réel pour lui que le monde réel, qu'il a exploré, c'est en lui qu'il a découvert, à ceux qui l'habitaient, des régions nouvelles, mais qui n'en faisaient pas moins partie de leur domaine, et où ils se sont installés tout de suite de plein droit.

Mais, peut-être, nous faisons-nous de la musique une conception un peu étroite. Après tout, il n'est pas nécessaire d'être initié aux règles de cet art, d'être capable de déchiffrer et de lire les notes, pour prendre plaisir à un concert. Demandons à un musicien ce qu'il imagine, et à quoi il pense, quand il écoute se dérouler des motifs symphoniques. Peut-être répondra-t-il qu'il n'imagine rien, qu'il lui suffit d'entendre, qu'il est perpétuellement dans le présent, et que tout effort de pensée le distrairait de ce qui seul importe, c'est-à-dire de la musique. C'est ce que nous dira aussi tel auditeur qui suit le morceau qu'il entend sur la partition. Mais il y a bien d'autres personnes qui aiment entendre de la musique parce qu'il leur semble qu'elles peuvent alors penser plus librement à quelque sujet qui les occupe, qu'alors leur imagination est plus active, qu'elles sont moins distraites de leur méditation ou de leur rêverie.



Stendhal disait : « pour moi, la meilleure musique est celle que je peux entendre en pensant à ce qui me rend le plus heureux ». Et, encore : « mon thermomètre est ceci : quand une musique me jette dans les hautes pensées sur le sujet qui m'occupe, quel qu'il soit, cette musique est excellente pour moi. Toute musique qui me laisse penser à *la musique* est médiocre pour moi<sup>1</sup> ». Tristesse, joie, amour, projets, espoirs, quelle que soit notre disposition intérieure, il semble que toute musique, à certains moments, peut l'entretenir, l'approfondir, en augmenter l'intensité. Tout se passe comme si la succession des sons nous présentait une sorte de matière plastique qui n'a pas de signification définie, mais qui est prête à recevoir celle que notre esprit sera conduit à lui donner.

Comment s'explique ce dédoublement singulier et que, tandis que notre oreille perçoit les sons et le balancement de la mesure, notre esprit puisse poursuivre une méditation ou une imagination intérieure qui semble détachée de terre ? Est-ce parce que la musique, détournant notre attention de tous les objets du dehors, crée en notre esprit une sorte de vide, si bien que toute pensée qui se présente à nous trouve le champ libre ? Est-ce encore parce que les impressions musicales se succédant comme un courant continu que rien n'arrête nous offrent le spectacle d'une création sans cesse renouvelée, si bien que nos pensées sont entraînées dans ce courant, que nous avons l'illusion que nous pourrions créer nous aussi et que rien ne s'oppose à notre volonté ou à notre fantaisie ? Ce sentiment original de libre création imaginative s'expliquerait plutôt par le contraste entre les milieux où s'exerce d'ordinaire l'activité de notre esprit, et celui où nous nous trouvons maintenant.

La pensée et la sensibilité, disions-nous, chez un musicien qui n'est que musicien, est obligée de passer par des chemins quelquefois étroits et doit demeurer dans une zone définie. Les sons obéissent, en effet, à un ensemble de lois singulièrement précises. On ne peut comprendre et sentir la musique en musicien qu'à la condition de se plier exactement à ces lois. Qu'on aille au contraire au concert pour goûter ce plaisir particulier de penser et d'imaginer librement : il suffira qu'on se plie aux lois de la musique juste assez pour qu'on ait le sentiment d'avoir changé de milieu, c'est-à-dire qu'on se

1. STENDHAL, *Lettres à ses amis*, p. 63.

laisse bercer et entraîner par le rythme. Alors on échappe du moins aux conventions qui pesaient sur vous dans d'autres groupes, qui bridaient la pensée et l'imagination. On fait partie à la fois de deux sociétés, mais il y a entre elles un tel contraste qu'on ne sent la pression ni de l'une, ni de l'autre. Encore faut-il qu'on puisse se maintenir en cette position d'équilibre. Qu'on se préoccupe trop de la musique, qu'on fasse un effort, souvent mal récompensé, pour la comprendre, ou bien que, tout en étant au concert, on n'oublie pas assez les ennuis et soucis qu'on aurait voulu laisser dans le groupe extérieur à la société des musiciens d'où l'on arrive, alors on perd ce sentiment de liberté. C'est la même musique que vous avez entendue autrefois, mais elle ne produit plus sur vous le même effet, et, comparant votre souvenir à l'impression actuelle, vous dites : « Ce n'était donc que cela ! »

Il y aurait donc deux façons d'écouter la musique, que l'attention se porte sur les sons et leurs combinaisons c'est-à-dire sur des aspects et objets proprement musicaux, ou que le rythme et la succession de notes ne soit qu'un accompagnement de nos pensées qu'elles entraînent dans leur mouvement.

Ce sentiment de liberté, d'élargissement, de puissance créatrice, étroitement lié au mouvement musical et au rythme sonore, on peut bien le décrire en termes généraux. Mais il ne naît que chez des auditeurs sensibles à la musique elle-même. Certes ceux-ci, en même temps que des musiciens au moins en puissance, sont des hommes, et de même les musiciens qui composent et qui exécutent. Il est naturel que l'ébranlement qui leur est communiqué par les suites et assemblages de sons se traduise parfois dans leur esprit en sentiments et conceptions humaines communes aux artistes musiciens, aux autres artistes, et même à l'ensemble des hommes, sensibles ou non à tel art.

Relisons ce qu'écrivait à ce sujet Schumann, sur « la difficile question de savoir jusqu'où la musique instrumentale a le droit d'aller dans la représentation de pensées et d'événements<sup>1</sup> ». « On se trompe certainement si l'on croit que les compositeurs prennent leur plume et leur papier dans la misérable intention d'exprimer

1. Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, Reclam, t. I, p. 108 et 109.

telle ou telle chose, de décrire, de peindre. Mais qu'on ne fasse pas trop bon marché des influences contingentes et des impressions extérieures. Souvent, à côté de la fantaisie musicale, agit inconsciemment une idée, à côté de l'oreille, l'œil, et cet organe, à l'activité constante, retient parmi les tons et les sons certains contours qui peuvent, à mesure que se déploie la musique, se condenser et se développer en des formes déterminées. Plus les pensées ou les formes, évoquées en nous en même temps que les sons, contiennent d'éléments apparentés à la musique, plus l'expression de la composition sera poétique ou plastique... » Et, encore : « Pourquoi Beethoven ne serait-il pas surpris, au milieu de ses fantaisies, par la pensée de l'immortalité ? Pourquoi la mémoire d'un grand héros tombé ne lui inspirerait-elle pas une œuvre ? L'Italie, les Alpes, la vision de la mer, une aube de printemps, la musique n'aurait-elle vraiment rien à nous en dire<sup>1</sup> ? » Plus loin : « A l'origine, la musique ne pouvait exprimer que les états simples de la joie et de la douleur (majeur et mineur). Les gens peu cultivés ont peine à imaginer qu'elle est capable de traduire des passions plus spéciales, et c'est là ce qui leur rend si malaisée l'intelligence de tous les maîtres individuels (Beethoven, Fr. Schubert). »

Mais il ajoute : « C'est en pénétrant plus profondément dans les mystères de l'harmonie que la musique est devenue capable d'exprimer les nuances les plus délicates du sentiment. » Disons-nous, du sentiment, sans plus, ou du sentiment tel que ne peut le ressentir et l'exprimer qu'un musicien ? Car, nous le répétons, les musiciens sont aussi des hommes : mais alors, qu'ils puissent passer du plan technique sur le plan humain, l'essentiel est qu'ils restent dans le monde musical. C'est ce que laisse bien entendre, encore, Schumann : « Un musicien cultivé étudiera une Madone de Raphaël avec autant de fruit qu'un peintre une symphonie de Mozart. Plus encore : pour un sculpteur, tout acteur devient une statue immobile, pour un peintre tout poème un tableau, et le musicien transmue tout tableau en sons. » Nous dirons, de même, que les conceptions et les sentiments se transmuent en musique : comment les évoquerait-on plus

1. A cette conception romantique s'oppose le plus nettement celle de Edward HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1857, pour qui la musique ne peut rien exprimer ni traduire qu'elle-même.

tard, soit qu'on fasse partie du cercle des musiciens, soit qu'on se souvienne d'y avoir pénétré et séjourné, sinon en reconstituant autour de soi, au moins en pensée, cette société elle-même, avec sa technique, ses conventions, et aussi ses façons de juger et de sentir ?

\*  
\*  
\*

Revenons à la remarque qui a été notre point de départ. Elle portait sur le rôle des signes dans la mémoire tel que nous avons pu le mettre en lumière sur l'exemple de la musique. Pour apprendre à exécuter, ou à déchiffrer, ou, même lorsqu'ils entendent seulement, à reconnaître et distinguer les sons, leur valeur et leurs intervalles, les musiciens ont besoin d'évoquer une quantité de souvenirs. Où se trouvent ces souvenirs, et sous quelle forme se conservent-ils ? Nous disions que, si on examinait leurs cerveaux, on y trouverait une quantité de mécanismes, mais qui ne se sont pas montés spontanément. Il ne suffirait pas en effet, pour qu'ils apparaissent, de laisser le musicien isolé en face des choses, de laisser agir sur lui les bruits et les sons naturels. En réalité, pour expliquer ces dispositifs cérébraux, il faut les mettre en relations avec des mécanismes correspondants, symétriques ou complémentaires, qui fonctionnent dans d'autres cerveaux, chez d'autres hommes. Bien plus, une telle correspondance n'a pu être réalisée que parce qu'il s'est établi un accord entre ces hommes : mais un tel accord suppose la création conventionnelle d'un système de symboles ou signes matériels, dont la signification est bien définie.

Ces signes représentent autant d'ordres donnés par la société des musiciens à ses membres. Ils sont très nombreux, puisqu'il y a une quantité considérable de combinaisons de sons, que ces combinaisons forment elles-mêmes des ensembles dont chaque partie a une place bien déterminée dans le temps. Or, les musiciens peuvent bien se rappeler, après des exercices suffisants, les ordres élémentaires. Mais la plupart d'entre eux ne pourraient fixer dans leur mémoire les ordres complexes, ceux qui portent sur une suite très étendue de sons. C'est pourquoi ils ont besoin d'avoir sous les yeux des feuilles de papier où tous les signes et leur succession se trouvent matériellement fixés. Toute une partie de leurs souvenirs ne se conservent que sous cette forme, c'est-à-dire hors d'eux, dans la

société de ceux qui, comme eux, s'intéressent exclusivement à la musique. Mais, même les souvenirs qui sont en eux, souvenirs des notes, des signes, des règles, ne se trouvent dans leur cerveau et dans leur esprit que parce qu'ils font partie de cette société, qui leur a permis de les acquérir ; ils n'ont aucune raison d'être que par rapport au groupe des musiciens, et ils ne se conservent donc en eux que parce qu'ils en font ou en ont fait partie. C'est pourquoi l'on peut dire que les souvenirs des musiciens se conservent dans une mémoire collective qui s'étend, dans l'espace et le temps, aussi loin que leur société.

Mais, insistant ainsi sur le rôle que jouent les signes dans la mémoire musicale, nous n'oublions pas qu'on pourrait faire des observations du même genre dans bien d'autres cas. Les livres imprimés, en effet, conservent le souvenir de mots, des phrases, des suites de phrases, comme les partitions fixent ceux des sons et des suites de sons. Dans une église le prêtre et les fidèles, alors même qu'ils ne chantent pas, lisent tout haut ou tout bas suivant un certain ordre des versets, des phrases et des parties de phrases qui sont comme des questions et des réponses. Dans un théâtre, les acteurs tiennent leurs rôles comme les musiciens leurs parties : ils ont dû les apprendre par cœur en s'aidant de notes imprimées ; si les paroles écrites ne sont pas sous leurs yeux, ils les ont relues récemment, peut-être au cours des répétitions précédentes : d'ailleurs le souffleur est là, c'est-à-dire un représentant de la société des acteurs, qui lit à leur place et peut suppléer à chaque instant leur mémoire défaillante. Dans les deux cas, pour des raisons différentes, le but de la société ne serait pas atteint si les paroles n'étaient pas répétées littéralement, si les réponses ne suivaient pas les questions, si les réparties n'intervenaient pas au moment fixé.

Au reste, le langage de l'Église et du théâtre est plus conventionnel que le langage ordinaire : il l'est, peut-on dire, à la seconde puissance. Car il n'aurait pu être inventé ni par l'homme isolé, ni par l'homme de la société en général. On ne parle pas dans la rue, ni même dans le monde, comme les acteurs sur la scène, ou les fidèles dans une assemblée de prières. Sans doute des expressions prises dans divers milieux peuvent passer dans la langue dramatique ou comique ; de même, il arrive qu'au milieu des textes tradition-

nels on introduise des prières d'un autre caractère, prières à l'occasion d'un événement nouveau, prières locales, prières pour une personne, et qu'on y parle un moment le langage de la nation, ou de la province, ou de la famille. Mais il faut que tout cela prenne forme littéraire ou édifiante, et tout se passe comme si, au lieu d'emprunter à la société générale de nouveaux moyens d'expression, le Théâtre et l'Église y avaient simplement trouvé et repris quelque chose des leurs, qui s'y était égaré. Par tous ces caractères la société des acteurs, comme celle des fidèles, ressemble au groupe des musiciens, et l'on décrirait de la même manière la mémoire collective ici et là.

Cette ressemblance tient peut-être en partie à ce que, même si l'on n'entend, au moment où nous nous plaçons, ni chants, ni instruments dans l'église ni au théâtre, la musique a tenu cependant et tient encore une grande place dans ce genre d'assemblées. En réalité, et malgré ces analogies, si réelles et importantes qu'elles soient, il y a une grande différence entre la société des musiciens, et toutes les autres communautés qui usent aussi de signes et qui exigent de leurs membres qu'ils répètent littéralement les mêmes paroles. Quand on assiste à une pièce de théâtre, pourquoi demande-t-on aux acteurs qu'ils reproduisent exactement le texte imprimé ? C'est parce que c'est le texte de l'auteur, bien adapté à sa pensée, c'est-à-dire aux personnages qu'il a voulu mettre sur la scène, aux caractères et passions dans lesquels il a voulu nous faire entrer. Les paroles, les mots, les sons, ici, n'ont pas leur fin en eux-mêmes : ce sont les voies d'accès au sens, aux sentiments et idées exprimées, au milieu historique ou aux figures dessinées, c'est-à-dire à ce qui importe le plus. C'est à cela que notre pensée s'attache, cela que nous évoquons, quand nous nous rappellerons avoir assisté à cette pièce. Mais alors il ne sera pas nécessaire que nous retrouvions les paroles elles-mêmes que nous avons entendues. Nous avons d'autres moyens de conserver par la mémoire le souvenir de ce que nous éprouvions alors. En d'autres termes la mémoire collective de ces assemblées où l'on représente des pièces de théâtre retient sans doute le texte des œuvres, mais, surtout, ce que ces paroles ont évoqué, et qui n'était plus du langage ou des sons. Il en est de même des fidèles qui cherchent à se souvenir moins des paroles de leurs prières que des sentiments religieux par

lesquels ils ont passé : ici encore, les mots passent à l'arrière-plan, et si l'on tient à ce qu'on les répète exactement, c'est qu'on pense que l'esprit est inséparable de la lettre : mais c'est tout de même l'esprit d'abord que la mémoire collective du groupe religieux cherche à retenir.

Les musiciens au contraire s'arrêtent aux sons, et ne cherchent point au delà. Satisfaits d'avoir créé une atmosphère musicale, d'y avoir déroulé des motifs musicaux, ils se désintéressent de tout ce qu'ils peuvent suggérer, et qui ne s'exprimerait pas dans leur langue. Il sera toujours aisé et d'ailleurs loisible à un poète, à un philosophe, à un romancier, et aussi à un amoureux, à un ambitieux, dans une salle où l'on exécute des œuvres musicales, d'oublier à demi la musique, et de s'isoler dans leurs méditations ou leurs rêveries. Tout autre est l'attitude d'un musicien, soit qu'il exécute, soit qu'il écoute : à ce moment, il est plongé dans le milieu des hommes qui s'occupent simplement à créer ou écouter des combinaisons de sons : il est tout entier dans cette société. Ceux-là n'y ont engagé qu'une très petite partie d'eux-mêmes, assez pour s'isoler un peu dans leur milieu habituel, dans le groupe auquel ils tiennent le plus étroitement, et dont, en réalité, ils ne sont pas sortis. Mais alors, pour assurer la conservation et le souvenir des œuvres musicales, on ne peut faire appel, comme dans le cas du théâtre, à des images et à des idées, c'est-à-dire à la signification, puisqu'une telle suite de sons n'a point d'autre signification qu'elle-même. Force est donc de la retenir telle quelle, intégralement.

La musique est, à vrai dire, le seul art auquel s'impose cette condition, parce qu'elle se développe tout entière dans le temps, qu'elle ne se rattache à rien qui demeure, et que, pour la ressaisir, il faut la recréer sans cesse. C'est pourquoi il n'y a point d'exemple où l'on aperçoive plus clairement qu'il n'est possible de retenir une masse de souvenirs avec toutes leurs nuances et dans leur détail le plus précis, qu'à condition de mettre en œuvre toutes les ressources de la mémoire collective.

Maurice HALBWACHS.